

Stefan Weber

Pensée –

Der Begriff »Islamische Kunst« und seine Implikationen heute

Die Welt der Islamischen Kunst bewegt sich! In den letzten Jahren befanden oder befinden sich einige Sammlungen zur »klassisch« Islamischen Kunst im Umbau: 2004 eröffnete das Benaki-Museum in Athen seine Abteilung für Islamische Kunst, die Jameel Gallery des Victoria and Albert Museums erstrahlte 2006 in neuem Glanz, die atemberaubende Architektur I. M. Pei's beherbergt seit 2008 das Museum for Islamic Art in Doha und die bedeutende David Collection in Kopenhagen öffnete im Sommer 2009 nach einem eindrucksvollen Umbau ihre Tore. Die Islamische Abteilung des Louvre, der Eremitage, des Metropolitan Museum of Art richten gegenwärtig ihre Galerien zum Teil spektakulär neu ein, die Aga Khan Sammlung plant einen Bau in Toronto, während die Wiedereröffnung des Museums für Islamische Kunst in Kairo sehnlichst erwartet wird. Ebenso wird das Museum für Islamische Kunst in Berlin beim Umbau des Pergamonmuseums in den nächsten Jahren über drei Etagen deutlich aufgewertet und sich als gleichwertiger Teil der Weltkulturen präsentieren. Auch der Markt mit zeitgenössischer Kunst aus muslimischen Kontexten boomt und Sotheby's startete 2007 eine regelmäßige Auktion zu Kunst aus dem Iran und arabischen Ländern. In der Türkei entwickelte moderne Kunst mit regionalem Schwerpunkt in den letzten Jahren eine unglaubliche Dynamik, die sich unter anderem in den Museen Istanbul Modern und in der Galerie der Sentral Istanbul auf dem neuen Campus der Bilgi Universität manifestierte. Die erste Professur für moderne Kunst aus der islamischen Welt wird gegenwärtig in Toronto besetzt, während in den USA in den letzten Jahren an verschiedenen Colleges Stellen zur klassisch islamischen Kunstgeschichte wie Pilze aus dem Boden sprießen.

Ausstellungen in Deutschland, die sich mit dem Thema beschäftigen, sind hoch willkommen, und es gilt in den nächsten Jahren auch hierzulande einen entsprechenden Diskurs zu führen, denn Islam ist in aller Munde. Die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe muslimischer Gesellschaften ist dringend vonnöten, um die Gegenwart besser zu verstehen. Deutsche Muslime und Nicht-Muslime können im Reichtum und in der Vielfalt islamischer Kulturgeschichte Antworten auf die Fragen von heute finden. Dies kann ein heilsamer Prozess in der gegenwärtig oft von Missverständnissen geprägten Diskussion sein – muss es aber nicht. Kulturalistischen Projektionen eigener Vorstellung auf die Objekte sind gang und gäbe und führen oft nur zu einer Vertiefung mentaler Gräben. Objekte reden nur so zu uns, wie wir sie verstehen – ein Text in arabischer Schrift sagt dem des Arabischen Unkundigen erst einmal nichts. Was wir über ihn denken, sind primär unsere Projektionen. Es sind also zu oft wir und nicht die Objekte, die reden. Dies gilt für die meisten Exponate in Museen der Weltkunst, sie sprechen eine kulturell codierte Sprache, die wir meist nicht verstehen. Auch in der Erfahrung der Ästhetik ist es primär die Unsrige, auf die wir ansprechen. Europäer mögen mittelalterliche Bronzen mit Patina, Japaner polieren sie auf Hochglanz. Wir reagieren auf unsere Ästhetik, und das ist der schnellste und direkteste Weg zur Heranführung an etwas Unbekanntes – ein hoch willkommener, jedoch auch ein problematischer Weg. Dieser Aufsatz beleuchtet als pensée kritisch die konzeptionellen Grundlagen, die in der Kommunikation zwischen Objekt und Besucher zum Tragen kommen, und soll als Anregung in der gegenwärtigen Diskussion dienen. Eine offene Diskussion ist ein grundlegender Schritt bei der Planung eines neuen Museums wie dem Museum für Islamische Kunst in Berlin.

Die Bedeutung von Objekten erschließt sich dem Betrachter hauptsächlich durch die erstellten Bezüge in einer Ausstellung; mit anderen Worten nach welcher Ordnung und in welcher

Zuordnung Objekte in einen Sinnzusammenhang gestellt werden.¹ Der Betrachter – also die Zielgruppe oder besser die Zielgruppen des Museums oder einer Ausstellung – erfährt das Objekt damit primär durch das Szenario, in das es gesetzt wird. Im Umkehrschluss geben die in einer Installation gesuchten Sinnzusammenhänge Aufschluss über die konzeptionellen Grundlagen der Ausstellungsmacher, d. h. in unserem Fall über ihr Verständnis von Objekten der Islamischen Kunst, bzw. des kulturellen Schaffens muslimischer Gesellschaften. Ich halte es daher bei der Betrachtung einer Ausstellung oder eines Museums für grundlegend, sich ihrer Akteure bewusst zu werden. Vereinfacht kann man von drei Akteuren sprechen, wenn ich das Objekt und seine »Macher« als solchen bezeichnen darf. Es handelt sich um ein Zusammenspiel von menschlich geschaffenen Objekten mit ihren kulturhistorischen Implikationen (Akteur 1), von Kuratoren mit ihrer nach institutionell tradierten Kriterien gesammelte und präsentierte Auswahl dieser Objekte (Akteur 2) und in der Interpretation seitens der Besucher (Akteur 3), wobei der Betrachter, also unser Akteur 3, sich seinen Sinn zu den Objekten macht:

»Meaning is produced by museum visitors from their own point of view, using whatever skills and knowledge they may have [(a)], according to the contingent demands of the moment [(b)], and in response to the experience offered in the museum [(c)].«²

Objekte Islamischer Kunst

In den folgenden Seiten möchte ich primär auf die ersten beiden Akteure, also das Objekt und den Kurator, eingehen und den Betrachter zunächst hintanstellen. Beide, die gesammelten Objekte sowie die Ausbildung der Kuratoren, sind ursächlich verbunden mit der akademischen Tradition des Faches. Zunächst zu den Objekten: Sammlungen zur Islamischen Kunst umfassen vorwiegend Objekte der angewandten Kunst und sind oft im Kunstgewerbe anzusiedeln oder dem Kunsthandwerk für den gehobenen Konsum zuzuschreiben (bzw. den in Frankreich gerade sehr beliebten *arts décoratifs*). Miniaturmalerei, Kalligraphie sowie Architektur kommen den bildenden Künsten am nächsten und sind sakralen oder säkularen Charakters aus vorwiegend, aber nicht nur muslimischen Gesellschaften. Unter Auslassung chinesischer, indonesischer bzw. zentralafrikanischer muslimischer Gruppen sowie heutiger Muslime in Nordamerika oder Europa, wird der Begriff meist in das 7. bis 19. Jahrhundert von Spanien, über Nordafrika, Vorderasien, Zentralasien bis zum Indischen Subkontinent zeitlich und geographisch verortet. Er schließt vormoderne Kunst, Kunsthandwerk, Architektur und Archäologie von christlich und jüdischen Auftraggebern, Handwerkern und Konsumenten im Mittelmeerraum, bzw. Zoroastrier im Iran oder Hindus, Sikhs und Buddhisten in Südostasien mit ein. Der Begriff umfasst zeitlich und geographisch also höchst komplexe und unterschiedliche Gesellschaften, folgt dabei durch fachinterne Konventionen aber auch einer zeitlichen und geographischen Eingrenzung.

Der Begriff »Islamische Kunst« entstammt der akademischen Tradition und dem musealen Sammeln des 19. und 20. Jahrhunderts und der ihnen immanenten Suche nach Kategorien und Ordnung. Es ist also keine aus dem Kontext des Kunstschaffens oder Kunsthandwerkers heraus erwachsene Terminologie, sondern einer späteren nichtmuslimischen Rezeption. Grabar betont, dass »in fact ›arts of the object‹ are the result of its collecting rather than that of its ›making‹.«³ Das heißt nicht, dass der »Sammelkorb« an sich vollkommen falsch ist, wenn wir ihn für eine geographische und kulturräumliche Zuordnung von Objekten nutzen. Der kulturräumlichen Fassung liegt als verbindendes, aber nicht vereinigendes Element der starke – wenn auch sehr unterschiedlich ausgeprägte – Bezug zum Koran und seiner Schrift zugrunde. Gewachsen in ausgeprägten lokalen und regionalen Traditionen und in naher Nachbarschaft sowie im stetigen Kontakt mit anderen Kulturkreisen, erfuhren muslimische Gesellschaften sehr unterschiedliche Ausformungen, wobei bestimmte Vorlieben für Farben (basierend wahrscheinlich auf ähnlichen geographischen Erfahrungen), stadträumliche und soziale Organisationsformen (oft beruhend auf regional unterschiedlichen Ausformulierungen des islamischen Rechts, vor allem des Stiftungswesens) oder Tendenzen der Abstraktion (basierend auf den stark rationalistischen oder aber auf altorientalischen Traditionen) immer wieder an unterschiedlichen Orten auffallen. Zu typischen Merkmalen, die immer wieder zu finden sind, gehört auch die Tendenz des teppichartigen Designs wie in altorientalischen Traditionen, die Bedeutung von Dekor (floral, geometrisch), Funktionalität der Objekte sowie die untergeordnete Rolle der Skulptur.⁴ Das heißt aber nicht, dass diese Formen verbindlich, kulturspezifisch (also nicht auch in anderen Gesellschaften vorkommen) oder unveränderlich sind. Seldschukische Paläste des 13. Jahrhunderts waren mit Skulpturen reich geschmückt, im osmanischen Topkapı Saray gab es keine. Kunsthandwerk der islamischen Welt traf zu-

1 Siehe Rhiannon Mason, »Cultural Theory and Museum Studies«, in: Sharon MacDonald, *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 17–32.

2 Eilean Hooper-Greenhill, »Culture and meaning in the museum«, in: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London 2000, 5. [Hinzufügung des Autors]. Siehe auch: Michael Baxandall, »Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects«, in: Ivan Karp & Steven D. Lavine (Hrsg.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington, DC 1991, S. 36.

3 Oleg Grabar, »The Implications of Collecting Islamic Art«, in: Steve Vernoit (Hrsg.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections*, London 2000, S. 197. Siehe auch: Linda Kamaroff, »Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Arts«, in: *Ars Orientalis* 30 (2000), 1–8.

4 Siehe Einleitung zum Katalog der David Foundation, Kjeld von Folsach, *Art from the World of Islam in The David Collection*, Copenhagen 2001, S. 21 ff.

dem immer wieder den Geschmack weit über diese hinaus bzw. waren Kaufvorlieben oft überregional sehr ähnlich. Andererseits sind Geschmacksformen des umayyadischen Jerusalems des 7. Jahrhunderts, des abbasidischen Samarras des 9. Jahrhunderts, des ilkhanidischen Tabris des 14. Jahrhunderts, des spätmantischen Istanbuls des 18. Jahrhunderts bzw. des qadscharischen Teherans des 19. Jahrhunderts kaum miteinander zu vergleichen.

Zum Begriff Islamische Kunst

Hat also der »Sammelkorb Islamische Kunst« durchaus seine Berechtigung, so ergibt sich die Schwierigkeit aus der Verwechslung des Etiketts mit einer Gebrauchsanweisung. Unsere Akteure 2 und 3 sind bei der Interpretation, Ausstellung und Rezeption von Objekten direkt von diesem Problem betroffen, da beide Begriffe »Islamisch« und »Kunst« zur Vermittlung vieler Objekte kaum geeignet sind bzw. zu Konzepten führen, die viele Bedeutungsebenen ungenutzt lassen. Widmen wir uns zuerst dem Begriff »Islam«. Seit Jahrzehnten wird darüber diskutiert, was islamisch an der Islamischen Kunst ist. Es gibt bis auf den Brunnen für rituelle Waschungen keine Objekte, die für einen Ritus unbedingt erforderlich wären oder eine Verbindung mit Gott herstellen oder diesen repräsentieren. Mihrab (mihrāb/Gebetsnische), Minbar (Predigtkanzel) und Gebetsteppich sind im Laufe der Zeit entstanden und im Sinne einer *anthropology of religion* zu verstehen. Es gibt also Objekte, die dem sakralen Bereich zugeordnet werden, und bis auf vielleicht den Qurʾān keine, die selber sakral sind. Es gibt keine Quelle, auch nicht den Qurʾān, die Grundlagen zur Kunst vorgibt.⁵ Das, was wir heute als Islamische Kunst definieren, ist gewachsen aus der Verschmelzung verschiedenster Einflüsse und Neuentwicklungen. Doch wird oft vom »Wesen der Islamischen Kunst« und der ihr immanenten Ästhetik und Ordnung gesprochen. Blair-Bloom fassen überspitzt solche Tendenzen zusammen, in denen man Islam als prägendes Element muslimischer Gesellschaften und ihres kulturellen Schaffens kennzeichnet:

»The universalist approach to Islamic art sees all the arts produced by Muslims everywhere as reflecting the universal varieties of Islam, just as God's ineffable unity encompasses the infinite diversity of his creation.«⁶

Dieser Standpunkt findet vor allem unter Laien großen Anklang und wird auch häufig von Muslimen (oft mit sufistischem Einschlag) vorgetragen, die versuchen, die innere Essenz kultureller Identitäten zu bestimmen – überspitzt: ähnlich als würde man aus dem Kaleidoskop gotischer Kirchenfenster das Wesen kulturellen Schaffens Europas suchen, um daraus Mosaiksteine seiner Identität zu basteln. Dabei kommt das Konzept zuerst und die Arbeit am Material und zur Gesellschaft, die es hervorbrachte, bleibt sekundär. Doch auch wesentlich nuanciertere und kenntnisreichere Abhandlungen zur islamischen Kultur und Kunst bleiben am Begriff »Islam« hängen. Sicherlich gibt es in der Ausgestaltung religiöser Räume durch die besondere Bedeutung des in Arabisch geschriebenen Qurʾān viele Gemeinsamkeiten (sowie Unterschiede). Formen ästhetischer Gestaltung werden aber allzu oft als spezifisch islamisch bezeichnet, obwohl es sich um Tendenzen von Geschmack handelt, die nicht religiös zu erklären sind, sondern sich z. B. geographisch deuten lassen oder in anderen bzw. verwandten Kulturräumen z. T. sehr ähnlich vorkommen (antike und mittelalterliche Kunst) bzw. sich im muslimischen Indonesien und Malaysia ganz anders darstellen. Ist die Arabeske ein unendlicher mystischer Rapport, oder wie der Vater der modernen Kunstgeschichte, der Wiener Alois Riegl (1858–1905) sie beschrieb, Kulminationspunkt der antiken Ornamentranke?⁷ Riegl prägte auch den Begriff Spätantike, einer für uns im Pergamonmuseum sehr wichtigen Brücke in die Antike. Die Frage stellt sich also, ob wir ein verbindliches und verbindendes Wesen dieser Objekte finden müssen, weil wir die Dinge in einen »Sammelkorb« gelegt haben, oder können wir uns auf eine Vielzahl von Bedeutungen einlassen, die deutliche Schnittmengen mit anderen Kulturräumen aufzeigt und sich aus den verschiedenen Bedeutungsebenen der Objekte entwickelt?

Dies gilt auch für den Begriff »Kunst«. Kunst im modernen Sinn ist anders als Ästhetik kein Begriff aus der Kulturgeschichte muslimischer Gesellschaften der Vormoderne und findet sich dementsprechend nicht in klassisch arabischen Texten oder der Lexikographie. Das heute im Arabischen genutzte Wort *fann* ist eine 19. Jahrhundert Erweiterung eines älteren Begriffs, dessen Bedeutung man am besten als »Zweig, Sparte des Wissens, Genre« fassen kann, wie jüngst von Adam Mestyan diskutiert.⁸ Selbst wenn al-Fīrīzābādī (gest. 1415) den Begriff im Sinne von »schmücken, verzieren« brauchte, kann er nicht als Kunst im modernen Sinn verstanden werden. *Fann* wurde seit dem 11./12. Jahrhundert in Verbindung mit Poesie gebraucht (*shīr*). Auch der türkische Begriff für Kunst, *sanat*, ist eine Neubelegung des Arabischen *ṣināʿa*, das als »etwas, was produziert wurde« zu verstehen ist. Buṭrus al-Buṣṭānī

- 5 Muslimische Gesellschaften entwickelten über Jahrhunderte keine Kunstlehre. Passagen im Koran oder der prophetischen Überlieferung, die einer solcher dienen könnten, weichen stark von den Praktiken ästhetischer Gestaltung ab. Siehe dazu: Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven/London 1975/1987, S. 72 ff. und besonders S. 78 ff.
- 6 Sheila Blair & Jonathan Bloom, »The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field«, *The Art Bulletin* LXXXV (2003), S. 158, mit entsprechenden Beispielen für diese Argumentation.
- 7 Alois Riegl, *Stilfragen – Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- 8 Adam Mestyan, »Arabic Lexicography and European Aesthetics: The Origin of *Fann*« (Unveröffentlichtes Manuskript 2009).

(1819–1883), einer der Väter des Modernen Arabisch, verbindet beide Begriffe zu Wissen und Wissenschaft. Rifā‘a al-Ṭāḥṭāwī (1801–1873) beschrieb europäische Opern und Ballettaufführungen mit dem Wort *fann* – also mit einem neuen semantischen Wert für das Wort, ohne dass dies Eingang in den Sprachgebrauch fand. *Fann* in Arabisch und *sanat* in Türkisch (in Persisch *honar*, *fann* und *ṣana‘at*) mit seiner semantischen Bedeutung von Kunst ist ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Das heißt nicht, dass wir Kunst im modernen Sinne für den islamischen Kulturraum gänzlich ausschließen müssen. Der iranisch-afghanische Maler Kamāl al-Dīn Beḥzād Herawī (1460–1535), der arabische Kalligraph Yaḳūṭ al-Musta‘simī (d. 1298) oder der berühmte Türkische Architekt Sinān (1489–1588) waren wohl mehr als nur Meister ihrer Kunst. Man kann einen Kunstwillen im Bereich der Kalligraphie und der Buchillumination und in der Architektur feststellen, doch erfüllen die meisten Objekte des Sammelkorbs Islamischer Kunst nicht dieses Kriterium. Die Trennlinien zwischen Kunsthandwerker und Künstler, zwischen *artisan and artist* ist hauchdünn. Wir mögen Kalligraphen Künstler nennen, doch fanden die meisten ihren Eintrag in die Biographien berühmter Kalligraphen nicht wegen ihrer kreativen Neuerungen und Schaffenskraft, sondern wegen der meisterhaften Technik beim Kopieren der alten Meister (die wiederum oft geniale Erneuerer waren). Qāḍī Aḥmads umfangreiche Aufstellung von Kalligraphen und Malern (ca. 1596–1597) ist eine Chronik, ohne dass hier ein entwicklungsgeschichtlich lineares Konzept vorliegt.⁹

Möglichkeiten der Islamischen Kunst

Kunst und Kunstgeschichte sind moderne Begriffe, die im frühneuzeitlichen Europa entwickelt wurden und hier ihren Sinn finden, für uns heute Sinn machen – aber nicht immer hilfreich bei der Erschließung der Exponate sind. Nur was sagen uns die Objekte? Was erzählen sie uns? Stellt man sie in eine Vitrine und lässt sie alleine, so erfahren wir sie mit unseren ästhetischen Vorlieben und unserem Raster. Dies erzählt mehr über uns als über die Objekte. Die Isolierung der Objekte aus vollkommen unterschiedlichen Zusammenhängen, von ihren kulturgeschichtlichen, geographischen, zeitlichen und sozialen Kontexten erlaubt es erst, Objekte ganz unterschiedlicher Qualität in eine Kategorie einzuordnen und nebeneinander anzuordnen. Es entbindet sie damit ihrer Geschichte und natürlich auch ihrer kulturellen, aber auch kolonialen Bedeutungsebenen. Sicherlich kann dies manchmal befreiend und entlastend sein, auch führt die Gegenüberstellung oft zu spektakulären Begegnungen – ein Reiz ganz besonderer Art. Daneben gilt es, Objekte erzählen zu lassen, über ihre Herkunft, Produktion, Gebrauch, Zirkulation, Funktion in der Gesellschaft, Geschwister, Wanderschaft und Eigenarten. Das verlangt vom Kurator eine kulturhistorische Expertise und vom Besucher offene Neugier. Durch die Art der Objekte ist eine Verbindung von Kunst und Alltag zentral. Damit ergeben sich mehrere Möglichkeiten einer Annäherung an das Objekt, wobei dem ästhetischen Erlebnis sicherlich eine Schlüsselstellung zukommt. »Schönheit« und die emotional positive Bewertung in der Erfahrung von Raum und Objekt sind der erste und oft vielleicht wichtigste Zugang des Museums- und Ausstellungsgängers, und damit der beste Weg diesen anzusprechen bzw. zu begeistern. Die Bedeutung von Objekten ist aber erst im Kontext der Lebenswelt des jeweiligen Produzenten, Auftraggebers und Konsumenten nachvollziehbar. Als Interpretationsmodelle bieten sich strukturalistische, semiotische und anthropologische Ansätze an.

Ich will im Rahmen dieses kurzen Diskussionsbeitrags nur einige wenige Möglichkeiten knapp umreißen. So lassen sich Symbole, zum Beispiel die Darstellung von Zypressen oder einer Rose/Tulpe am besten aus der Poesie der jeweiligen Epoche erklären, was noch lange nicht heißt, dass jeder Tulpe dieser semiotische Wert zugeordnet werden kann. Nicht jede osmanische Kuppel ist ein Himmelszelt und erst recht nicht ein Erbe der Jurte. Setzt man Garten, Palast und Hausanlagen in das geographische Umfeld, wird schnell deutlich, dass es sich nicht um eschatologische Konzepte eines Paradiesgartens handelt, sondern um Freude am Irdischen, die Lust zu Leben. Der Erforschung und Betrachtung bieten sich weitere Bedeutungsebenen an. Alfred Gell betont in seiner »Anthropological Theory« neben der ästhetischen Annäherung und semiotischen Deutung vor allem den direkten Bezug zum Menschen und dem erweiterten Kontext seiner kulturellen Produktion, bis zur Bedeutung, die ein Objekt im gesellschaftlichen Kontext erhält.¹⁰ Er entwickelt dabei verschiedene Faktoren, die bei der Schaffung und Verbreitung eines Objekts (von ihm neutral Index genannt) am Werke sind. Dieses Aktionsgeflecht (Nexus) zwischen Künstler/Erzeuger, Objekt/Index, Prototypen kultureller Muster und Rezipient definiert Beziehungen. Objekte solcher Beziehungsgeflechte haben sich in unseren Ausstellungen und Magazinen erhalten. Sie sind damit als kulturelles

9 Qāḍī Aḥmad Qumī, *Calligraphers and painters/ a treatise by Qāḍī Aḥmad, son of Mir-Munshī (ca. A.H. 1015/D. 1606)*, aus dem Persischen von V. Minorsky, Washington 1959.

10 Alfred Gell, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford 1998. Gut zusammengefasst in: Matthew Rampley, »Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art.« *Art History* 28 (2005), S. 524–551.

Gedächtnis Träger und Schlüssel dieser Beziehungen. Objekte deuten somit auf ihre kulturhistorischen Kontexte, und es wäre unverantwortlich, in der museologischen Vermittlung auf diese zu verzichten. Eine prachtvolle Koranhandschrift oder die repräsentative Machtarchitektur der Mschatta-Fassade im Berliner Museum für Islamische Kunst aus den frühen 740er-Jahren vermittelt durch kulturell bedingte und gegebenenfalls sich wandelnde Wertigkeiten eine Bedeutung über den direkten Kontext ihrer Herstellung hinaus. Um diese interpretieren zu können, bedarf es einer vertieften Kenntnis historischer und sozialer Kontexte.

Vielversprechende Ansätze diese sozialen Kontexte zu erschließen, bieten Forschungstrends der Consumption Studies wie auch die Konzepte von Habitus und kulturellem Kapital nach Bourdieu.¹¹ Hier werden Objekte als Ausdrucksformen des guten Geschmacks verstanden, wobei eine »guter Geschmack« gesellschaftlich codiert ist. Diese Codes sind kontextbezogen, das heißt sie unterliegen starken zeitlichen und geographischen Schwankungen oder drücken sich je nach sozialer Schichtung anders aus. Wenn ästhetische Objekte einen Index bilden, der im Sinne von Barthes durch ein anderes Zeichensystem als Trägersystem genutzt wird, so lassen sich nach der wissenschaftlichen Erforschung Objekte und die durch sie vermittelten »Nachrichten« gegenüberstellen.¹² Was bedeuteten Designermöbel über ihre Form und Materialbeschaffenheit hinaus, wer kauft sie warum und welcher Zeitgeist kommt hier zum Ausdruck? Die Ästhetik eines Objekts – oder wesentlich aufschlussreicher mehrerer einem Kontext zugeordneter Objekte – erhält Bedeutung und wird leichter nachvollziehbar, wenn sie als Ausdruck eines Lebensstils verstanden wird. Objekte beziehen sich aufeinander, sind untereinander fein (oder weniger fein) abgestimmt und eröffnen ein Konzert. Die exquisite Malerei des Aleppozimmers (1601) im Museum für Islamische Kunst mit seinen Gedichten, Sinnprüchen, Symbolen, Bildern gehört zu einem ganzen Komplex farbiger Stoffe, kleiner Kaffeetassen, feiner Blau-Weiß-Keramik, reich gewebter Kleidung, spezieller Architektur, einem System sozialer Praktiken und ist Ausdruck eines gehobenen Lebensstils (hier eines christlichen Kaufmanns in Aleppo), in dem über Geschmack und Stilbewusstsein soziale Beziehungen verhandelt werden. Jedes Element bezieht sich auf Prototypen der kulturellen Erfahrung des Kaufmanns und seiner Gäste.

Schafft man es, Zugänge zur Islamischen Kunst zu erweitern und befreit man sich von beiden Begriffen (ohne sie beliebig zur erweitern), so bleibt einem kaum etwas anderes übrig, als sich von den rein ästhetischen Ausstellungskonzepten zu emanzipieren. Kunst ist ein dehnbarer Begriff und jeder kann den Begriff Kunst für sich definieren. Mit oder ohne den Kult um die Kunst bleibt die ästhetische Erfahrung wichtig. Verwechseln wir aber im Fall der Islamischen Kunst das Etikett mit der Gebrauchsanweisung, bleiben wir immer an der Oberfläche.

11 Pierre Bourdieu, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, New York/London 1986, hier S. 170 ff. Zu »Consumtion Studies« siehe u. a. Donald Quataert, *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550–1922*, New York 2000.

12 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London 1967, S. 9. Siehe auch: Stuart Hall, »Representation, Meaning and Language,« in: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997, S. 15–29.